

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Letteratura europea e Medio Evo latino: la prospettiva ispanica

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/65246> since

Publisher:

Esedra Editrice

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa

Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario
(Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2009)

a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori

Questo volume è stato stampato con il contributo
del Dipartimento di Romanistica dell'Università degli Studi di Padova

© 2011 Esedra editrice s.r.l.
via Palestro, 8 - 35138 Padova
Tel e fax 049/723602
e-mail: esedra@esedraeditrice.it
www.esedraeditrice.com

ISBN 88-6058-076-5



Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano
- 25 -
fondati da Gianfranco Folena

A Mario Mancini,
per i suoi settant'anni:
per lo stupore e l'entusiasmo
che ha saputo conservare.

INDICE

GIANFELICE PERON	
<i>Introduzione.</i>	
<i>Curtius sulla strada verso Roma</i>	IX
MARIO MANCINI	
<i>Il giardino dei topoi</i>	1
HELMUT METER	
<i>«Spirito tedesco» e «spirito francese» nel pensiero di Curtius tra le due guerre</i>	25
CARLO DONÀ	
<i>Lo spirito tedesco e la crisi della mezza età.</i>	
<i>Deutscher Geist in Gefahr (1932)</i>	39
ROBERTO ANTONELLI	
<i>Auerbach, Curtius e la modernità, ricordando Warburg</i>	57
ADONE BRANDALISE	
<i>Rischi dello spirito. Etiche ed estetiche della tradizione in E. R. Curtius</i>	75
RICCARDO CAMPI	
<i>Crisi della cultura e apologia della tradizione in Curtius</i>	85
LORELLA BOSCO	
<i>L'idea di Europa: Schlegel, Hoffmanstahl e Curtius</i>	101
ANGELO PAGLIARDINI	
<i>Anticipazioni mazziniane dell'Europa di Curtius</i>	121
FRANCO ARATO	
<i>Virgilio e l'Occidente: Curtius e Haecker</i>	131
REMO CESERANI	
<i>Un'idea diversa dell'Europa: da Denis de Rougemont a Jürgen Habermas</i>	143

MARIO DOMENICHELLI	
<i>Le macerie d'Europa, The Waste Land, Das wüste Land:</i> <i>T. S. Eliot, E. R. Curtius e Die Einheit der Europäischen Kultur</i>	153
DONATELLA PINI	
<i>La corrispondenza tra Curtius e Ortega y Gasset</i>	169
LUCREZIA LORENZINI	
<i>Un intellettuale europeo e i limiti dinamici dell'identità culturale mediterranea</i>	181
WOLFRAM KRÖMER	
<i>Un'identità dimezzata? Aspetti dell'Europa e della sua cultura negletti da Ernst Robert Curtius</i>	189
LORENZO RENZI	
<i>Curtius e i grandi romanisti tedeschi nell'opera di René Wellek</i>	199
EARL JEFFREY RICHARDS	
<i>«Generationwechsel» oder «Paradigmawechsel»? Curtius und Robert Jauss: das Problem der Kontinuität in der europäischen Literatur</i>	217
ALEXANDRA VRÂNCEANU	
<i>La topologia di Curtius come metodo di strutturazione della letteratura europea</i>	235
ENRICO BENELLA	
<i>L'arguto argonauta: appunti di critica tematologica su E. R. Curtius</i>	253
ALESSANDRO GROSSATO	
<i>Il tema del giardino e della foresta nella letteratura indiana medievale</i>	263
CARLO SACCONE	
<i>Rose e violette nei giardini lirici persiani</i>	271
MAX SILLER	
<i>Storie del Mediterraneo antico nell'Europa del Nord medievale: The Franks Casket (British Museum, VII secolo)</i>	293
FRANCESCO MOSETTI CASARETTO	
<i>Curtius e il Medioevo latino</i>	301

DANIELLE BUSCHINGER	
<i>Le code des vertus chevaleresques chez Curtius et Frauenlob</i>	329
PATRIZIA MAZZADI	
<i>Il motivo della Brautwerbung: elemento letterario cardine nella tradizione europea del Medioevo?</i>	337
VERONICA ORAZI	
Letteratura europea e Medio Evo latino: <i>la prospettiva ispanica</i>	353
LUCA PIETROMARCHI	
<i>Il Proust di Curtius</i>	363
<i>Indice dei nomi</i>	379

VERONICA ORAZI

*LETTERATURA EUROPEA E MEDIO EVO LATINO:
LA PROSPETTIVA ISPANICA*

«*Letteratura europea e Medio Evo latino* è certamente uno dei grandi libri del Novecento sulla (e della) letteratura»,¹ così Roberto Antonelli nell'esordio della sua Introduzione all'edizione italiana del 1992. Il seguito dell'Introduzione e i contributi successivi di altri critici hanno illustrato le motivazioni scientifiche e metodologiche alla base di questa affermazione. Le posizioni degli estimatori – ma anche dei detrattori dell'opera (a partire da Benedetto Croce)² – sono note e altri ne hanno ripercorso l'evolversi e l'articolarsi³ col passare dei decenni, per verificare la consistenza e la vigenza degli assunti su cui questo 'grande libro' si fonda.

Per contro, la prospettiva da cui muove questo intervento è più circoscritta e intende sondare se e in quale misura alcune riflessioni su opere e autori di area ispanica formulate da Curtius nel '48 siano state confermate e corroborate dai successivi rinvenimenti e dallo sviluppo della produzione critica.

In particolare, ci si soffermerà su alcuni percorsi tematici, a livello di tematiche e di stile, che hanno rivelato con l'avanzamento degli studi realtà di grande pregnanza: il contatto con la lirica araba, quindi un *unicum* come il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, poi il trattato sull'*Agudeza y arte de ingenio* di Gracián e le sue ricadute estetiche in età posteriore.

Curtius attribuisce centralità quasi esclusiva alla cultura cristiana medievale nella formazione di un'Europa dai connotati molto carolini (e quindi franco-tedeschi) – prosegue Antonelli –, tuttavia già in *Deutscher Geist in Gefhar* (del 1932) affermava: «... l'Europa è un organismo che partecipa di due complessi culturali, quello antico/mediterraneo e quello moderno/occidentale».⁴ Di fatto, nel Medioevo iberico la componente semitica

¹ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. ANTONELLI, trad. it. di A. LUZZATTO, M. CANDELA, C. BOLOGNA, Scandicci-Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992 (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948), *Introduzione*, p. VII.

² B. CROCE, *Dei filologi che "hanno idee"*, in «Quaderni della critica», 16, 1950, pp. 118-21.

³ Cfr. da ultimo C. DONÀ, *Ernst Robert Curtius*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2, Il Medioevo volgare*, a cura di P. BOITANI, M. MANCINI, A. VARVARO, IV. *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 2004, pp. 349-77.

⁴ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., *Introduzione*, pp. VIII, XXII.

(radicata nell'altra dimensione europea, quella appunto di matrice anticomediterranea, con riferimento al mondo greco-latino ma anche ai popoli e alle culture del vicino Oriente) assume innegabile importanza e, dalla datatissima tradizione multi-etnica e multi-culturale profilatasi nella Penisola, si proietterà nelle epoche e nella produzione artistica successive; perché le radici cristiane in ambito iberico si sono configurate ed espresse in base allo specifico sviluppo storico-politico e socio-culturale di quell'area, modellate da secoli di contatto con la componente arabo-ebraica.

Nel percorso ideale cui si accennerà, le *jarchas* identificano la prima tappa: nel 1948 Stern scopre le *jarchas* mozarabiche della serie ebraica e nel 1952 García Gómez quelle della serie araba; il rinvenimento rappresenta una svolta epocale, sia per l'ambito iberico sia per l'area romanza in generale e per la questione delle origini della lirica volgare.

Curtius aveva affermato: «[la] poesia orientale fu [...] trapiantata in Andalusia [...] in essa si fusero la sensibilità orientale e quella spagnola, e ne sorse una letteratura i cui pregi, in massima parte, sono ancora da esplorare» e più oltre: «Questa poesia delicata [...] è uno dei canali attraverso i quali l'arte islamica poté irrompere nella poesia spagnola dell'età aurea»;⁵ ricordando, inoltre, le parole di Dámaso Alonso, secondo cui le poesie tradotte da García Gómez dimostravano che quanto il genio di Góngora aveva operato nella tecnica della metafora era già noto ai poeti della Spagna meridionale, fra il X e il XIII sec.,⁶ a suggerire un aggancio ideale, culturale in senso lato ed evidentemente non configurabile come rapporto diretto testo-fonte.

E di fatto, il rinvenimento delle *jarchas* ha ulteriormente rinsaldato queste posizioni.

Come è noto, la *jarcha* è la strofetta finale della *muwaššaha* (canzone in arabo classico o in ebraico, della poesia arabo-andalusa), genere sviluppato dal X sec. e documentato dall'XI al XIII sec. (con attestazioni sporadiche fino al XIV).

Per quanto concerne gli aspetti salienti della topica formale, va ricordato che lo schema base della *muwaššaha* è costituito da un tristico monorimo con volta costante (bbbAA cccAA dddAA), che può presentare un distico-tristico iniziale (AA), ripetuto alla fine di ogni strofa come ritornello, riflesso della struttura elementare dello *zağal* arabo-andaluso (forma di *muwaššaha* popolare, composta in arabo volgare; X aaaxX bbbxX cccxX, ritornello, tristico monorimo, volta che rima col ritornello e ritornello).

⁵ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 378-79.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ Cfr. almeno A. RONCAGLIA, *Di una tradizione lirica pretrovatoresca in lingua volgare*, in «Cultura Neolatina», 11, 1951, pp. 213-49 e A. RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, in *Oriente ed Occidente nel Medioevo*, Atti del XIII

In seguito, la critica ha dimostrato⁷ che la strofa zagialesca arabo-andalusa costituisce l'indizio del contatto arabo-romanzo, rilevandone: la presenza nella lirica romanza delle origini, sia in area iberica (galego-portoghese e castigliana), sia gallo-romanza (anche trobadorica, p.e. in Guglielmo IX e Marcabru) che italiana (in Jacopone); l'esistenza in ambito arabo e romanzo della formula base (mutazioni monorime e volta) e di forme secondarie (con ben sette varietà in comune); la decadenza, come formula metrica, in area occitanica cui corrisponde la fortuna in ambito iberico (dalle *Cantigas de santa Maria* di Alfonso X il Saggio⁸ al *villancico* nella *poesía cancioneril* dei secc. XV e XVI, con sopravvivenze in forma adattata fino al teatro di Lope e Calderón); l'assenza di precedenti mediolatini, anteriori al testo con farciture occitaniche sull'Annunciazione di Maria (*In hoc anni circulo*, dell'XI-XII sec.). La strofa zagialesca segnerebbe così l'identità formale di un'intera 'famiglia morfologica' nella distribuzione spaziale (sia in area iberica che gallo-romanza) e cronologica (antecedenza nella lirica arabo-andalusa e possibile origine orientale del tristico monorimo), inducendo a ipotizzare un contatto tra lirica araba e romanza in epoca proto-letteraria.

Per quanto riguarda invece gli aspetti fondamentali della topica tematica, è noto che la *muwaššaha* (in arabo classico o ebraico) esprime la voce del poeta, mentre la *jarcha* (in dialetto mozarabico) quella di una giovane, sancendo una dissonanza tematico-stilistica (raffinato erotismo-passione elementare) e linguistico-tonale (arabo classico/ebraico-dialetto mozarabico), come sottolineano già i trattatisti arabi dell'epoca, che identificano nella *jarcha* il nucleo su cui viene costruito il componimento: il poeta dunque assume la *jarcha* popolare e preesistente (o, secondo una teoria ormai sorpassata, la compone ispirandosi a modalità popolareggianti), che talvolta è utilizzata da poeti diversi, anche cronologicamente distanti tra loro (come accadrà con i *villancicos tradicionales*, trasmessi oralmente e attestati nelle rielaborazioni colte dei *poetas cancioneriles* a partire dal XV sec.). L'espressione di un io lirico femminile di matrice ed estrazione popolare era già presente nei *cantica gaditana* intonati dalle giovani di Cadice, cui si riferisce Giovenale, e riemergerà nella *cantiga de amigo* galego-portoghese come nelle altre manifestazioni etichettabili come 'canzone di donna', accompagnata da un corollario di elementi topici (p.e. l'espressione dei do-

Convegno Alessandro Volta, 27 maggio - 1 giugno 1956, Roma, Accademia dei Lincei, 1959, pp. 321-43, pp. 354-59. Cfr. anche R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar*, in «Boletín de la Real Academia Española», 31, 1951, pp. 187-270; poi in Id., *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 61-153.

⁸ Alla corte del *rey Sabio* convivono chierici e giullari, traduttori latini e intellettuali arabi ed ebrei; giullari mori e cristiani duettano e sono di casa le cantatrici more, alle quali alluderà anche Juan Ruiz nel *Libro de buen amor*.

lori e – più di rado – delle gioie dell'amore, la presenza di un interlocutore muto – sorelle, madre, natura, l'amato, ecc. –) (ma si ricordi il *tropo* per l'Assunzione *Quant li solleiz converset en Leon* – prima metà dell'XI sec.? –; come anche il componimento *Quis est hic* attribuito a S. Pier Damiani, il *Levis exurgit Zephirus* dei *Carmina Cantabrigensia* dell'XI sec.; i *Carmina Burana*, – XIII sec. – che attestano anche il tipo della canzone d'amico – p.e. *Floret silva nobilis*, con farcitura tedesca –).

Per queste ragioni, le *jarchas* sono state definite da Dámaso Alonso la *primavera temprana* della lirica europea, della quale secondo Aurelio Roncaglia costituiscono il 'primo capitolo', a sottolinearne il ruolo rilevante nell'indagine relativa agli esordi della lirica romanza, di cui hanno consentito la retrodatazione.

In seguito, il contatto tra cultura occidentale e orientale emerge in modo forse ancora più articolato nel *Libro de buen amor* di Juan Ruiz⁹ (secondo terzo del XIV sec.), di cui Curtius aveva messo in evidenza il legame con la tradizione ovidiana e pseudo-ovidiana.¹⁰

Nel prologo dell'opera, l'autore esplicita le proprie finalità, consistenti nello sfoggio di abilità compositiva e competenze letterarie, attuate secondo il modello del genere dell'autobiografia amorosa fittizia (Gybbon-Monypenny parla di modello autobiografico)¹¹ – che qui però è rovesciato –, con ammiccamenti al filone pseudo-ovidiano.¹² Il *Libro* attesta una grande varietà tematica, formale, tonale, assieme alla spinta trasgressiva, sviluppata in parallelo rispetto alla componente didascalica e affiorante per es. nel già ricordato ribaltamento dell'autobiografia amorosa fittizia, ma anche del canone della pastorella nelle 4 *serranas*,¹³ nel riflesso della poesia goliardica (*Cántica de los clérigos de Talavera*, battaglia di *Carnaval e Cuaresma*, parodia delle Ore canoniche secondo doppi sensi erotici, ecc.) o ancora del *fabliau* antico francese nell'episodio di Pitas Pajas. L'effetto che ne risulta è il co-

⁹ Cfr. JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. critica a cura di M. CICERI, *Lemmario e Indice dei nomi* di V. ORAZI, Modena, Mucchi Editore, 2002.

¹⁰ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 427-28.

¹¹ JEAN RENART, *Roman de Guillaume de Dole*, 1212-28 ca.; GERBERT DE MONTREUIL, *Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, primo terzo XIII sec.; JAKEMES, *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, 1285 ca.; NICOLE DE MARGIVAL, *Dit de la Panthère*, 1290-1320; ULRICH VON LICHTENSTEIN, *Frauendienst*, 1255; DANTE, *Vita Nova*, 1295 ca.; ANDREA CAPELLANO, *De Amore*.

¹² Per es. la figura della mezzana riflette tratti già presenti nell'*Ovidius puellarum* o *De nuncio sagaci* (seconda metà del XII sec.), nel *De tribus puellis* (XII-XIII sec.), nel *Pamphilus de amore* (primo quarto del XII sec.), nel *De vetula* (forse di Richart de Fournival, 1201-59/60).

¹³ V. ORAZI, *Le 'Serranas' di Juan Ruiz: l'opposizione al canone della pastorella occitanica*, in *Associazione Ispanisti Italiani. Scrittori 'contro': modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del XVI Convegno*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 15-30. Ma si ricordi la leggenda della *Serrana de la Vera* e per contro le *serranillas* del Marqués de Santillana e poi di Carvajal.

stante oscillare fra testo didascalico con spunti di trasgressione o testo ever-sivo schermato da una facciata edificante, oscillazione voluta e programmatica, come lo stesso prologo afferma in modo aperto.

Ben presto, però, scorrendo il *Libro* affiora la commistione di elementi di ascendenza occidentale e orientale: a livello strutturale, se il genere dell'autobiografia amorosa fittizia si prestava a inanellare una serie di episodi e narrazioni, anche il rapporto con la letteratura araba ed ebraica – *maqamat*¹⁴ e *mahberet*¹⁵ – riverbera il riflesso di un modello narrativo diffusissimo e variegato (caratterizzato dalla struttura autobiografica, miscellanea e aperta, che ingloba i temi più vari, attesta un costante impegno formale, una compiaciuta ingegnosità, esprime un fine latamente didattico, ecc.), sebbene sia da escludere la rieinterpretazione di fonti dirette, in realtà ancora da identificare.¹⁶

Allo stesso modo, il tipo mezzana, concretizzato nella vecchia *Trotaconventos*, da un lato ha autorevoli antecedenti a partire dalla tradizione classica (la *Dipsa* ovidiana) e poi nella letteratura latina medievale – per es. il *Pamphilus de amore* (primo quarto del XII sec.), la cui traduzione-adattamento è riversata nell'episodio di Doña Endrina e Don Melón, ma anche il *De nuncio sagaci* (seconda metà del XII sec.), il *De tribus puellis* (XII-XIII sec.), il *De vetula* (forse di Richart de Fournival, 1201-59/60) –; dall'altro lato, Márquez Villanueva ha ricordato che la figura letteraria ma anche reale della *casamentera*, è caratteristica delle culture semitiche – araba ed ebraica – e mediterranee in generale.

Insomma, in base a una serie di concomitanze tematiche e formali, si sviluppa quella che è stata definita la 'tesi orientalista', formulata da Castro, ma subito ridimensiona Sánchez Albornoz, cui si oppone la 'tesi occidentalista', avanzata da Spitzer già nel 1934 (letteratura fondata sul concetto di scorza e midollo, autobiografismo a fini didattici, arte verbale), irrigidita forse da Rico che liquida un po' troppo sbrigativamente gli assunti degli

¹⁴ Serie di racconti brevi in prosa rimata, in voga dall'XI sec.; rappresentano le origini della narrativa e si collocano a cavallo tra realtà e finzione, con innesti e rielaboraizioni fittizie di episodi di vita reale, il cui l'intento è lo sfoggio di destrezza compositiva e linguistico-formale; cfr. IBN HAZM, *Il Collare della Colomba: sull'amore e gli amanti*, versione dall'arabo di F. GABRIELI, Bari, Laterza, 1949.

¹⁵ Variante ebraica delle *maqamat*; YOSEF BEN MEIR BEN ZABARRA, *Libro de los Entretenimientos*, a cura di M. FORTEZA REY, Madrid, Editora Nacional, 1983, seconda metà del XII sec., ebreo catalano che scrive sulla scia dell'enorme successo delle *maqamat* di Al-Hariri; poi JUDÁ BEN SHÉLOMO, Al-Harizi, *Tahkemoni* = *Las asambleas de los sabios*, conosciuto anche come *Libro delle battaglie*, a cura di C. DEL VALLE RODRÍGUEZ, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

¹⁶ Si rilevano solo deboli affinità con opere quali *Il Collare della Colomba* del cordobese Ibn Hazm (994-1064), *El libro de las delicias* dell'ebreo barcellonese Yosef ben Meir ibn Zabarra (XII sec.) o altre versioni ispano-arabe e ispano-giudaiche di *maqamat* e *mahberet* (cfr. S. MARTELLI, *Il 'Libro de buen amor': specchio di una Spagna 'mudéjar'*, in stampa).

orientalisti. La convergenza delle due prospettive è offerta dalla riflessione critica di Lida de Malkiel e in modo decisivo dallo stesso Márquez Villanueva, secondo il quale l'arte, la cultura di Juan Ruiz è *mudéjar* (cioè arabizzata) e concretizza la convergenza tra Oriente e Occidente, «congiunzione che nelle terre iberiche ricevette i suoi stimoli dall'intreccio quotidiano di vita e tradizioni prima ancora che dai libri e dalle scritture».¹⁷ Le fonti note e identificabili rimandano, infatti, quasi totalmente alla dimensione occidentale, sulla quale certo si sarà proiettato il riflesso culturale e letterario della tradizione orientale.

E se nel *Libro* l'esaltazione della *brevitas* in termini ironici, nell'accostamento tra stringatezza del sermone ed elogio della donna piccola (quartt. 1606-1608), esprime un topico, un precetto retorico che migra al corpo della donna, circa tre secoli dopo Baltasar Gracián, nell'*Oráculo manual* (1647), ribadirà che «lo bueno, si breve, dos veces bueno» (cap. 105).

Di fatto, il riferimento alla *brevitas* e alla densità dell'enunciato, offre un aggancio con l'opera del gesuita aragonese e al contempo lo spunto per la ricognizione degli esiti di un'altra linea di sviluppo della critica posteriore: Curtius, parlando di epigramma e acutezza, affermava: «il manierismo formale si accompagna spesso al manierismo concettuale [...] Fra tutte le composizioni poetiche, quella che maggiormente favorisce il gioco di pensieri ingegnosi e sorprendenti è l'epigramma [...] (il cui) sviluppo [...] in questa direzione fu la conseguenza dell'aver esso perduto la sua finalità originaria [...] (divenendo) la sede di idee acute e ingegnose, fatto [...] perfettamente compatibile con un autentico contenuto poetico».¹⁸ Tuttavia, sebbene nel '48 l'apprezzamento per Góngora e Gracián fosse in aumento, la *Agudeza* restava sottostimata e solo negli anni successivi gli approfondimenti critici cui l'opera verrà sottoposta ne sottolineeranno l'importanza, nella sua epoca e in quelle successive, grazie al recupero della figura e del magistero gongorino da parte dei poeti del '27 (ma con interessanti anticipazioni nell'Avanguardia storica e nei suoi precursori).

Baltasar Gracián pubblica nel 1642 l'*Arte de ingenio, tratado de la Agudeza*, riapparsa sei anni dopo col titolo *Agudeza y arte de ingenio en que se explican todos los modos y diferencias de Conceptos*, che Croce considera poco più di un'antologia di preziosità priva di una teoria vera e propria¹⁹ e Menéndez y Pelayo liquida definendola una precettistica tutta concettista.²⁰

¹⁷ JUAN RUIZ, *Libro del buon amore*, traduzione di V. LA GIOIA, Introduzione e note di G. DI STEFANO, testo spagnolo a fronte, Milano, Rizzoli, 1999, p. 22.

¹⁸ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., p. 324.

¹⁹ B. CROCE, *I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracián*, in ID., *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910, da ultimo Napoli, Bibliopolis, 2003.

²⁰ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1962, vol.

L'autore, nella Prefazione al lettore, raccomanda la *agudeza* (acutezza di spirito: *pointe*, punta, acutezza, *agudeza* appunto) per esprimere *cultamente* i *conceptos*: quindi *agudeza*, *ingenio*, *concepto* sono idee strettamente affini. L'originalità di Gracián sta proprio nell'aver ritenuto insufficiente il sistema della retorica antica e nell'averlo completato,²¹ appunto con la *agudeza*. Il suo canone si fonda a partire da Marziale (progenitore dell'*agudeza*) e giunge fino a Góngora (vertice dello stile fiorito) e, di fatto, l'*agudeza* esprime concetti ingegnosi di tipo epigrammatico. La critica successiva,²² poi, ha sottolineato che se la retorica tradizionale dava forma artistica alle idee attraverso *inventio*, *dispositio*, *expositio*, per Gracián l'espressione doveva essere connotata nel senso dell'*agudeza*, dettata dall'*ingenio* e vigilata dal *juicio*, e per questo l'aragonese redige una nuova retorica (l'*Agudeza y arte de ingenio*), il cui concetto chiave è rappresentato dall'armonia del creato su cui si fonda la poetica delle corrispondenze; in base a questo concetto, tutti gli elementi sono relazionabili, se si sa ragionare ed esprimere la relazione rilevata, anche quando le prove argomentative sono meccanismi puramente apparenti; così, tanto più ammirevole sarà l'effetto poetico quanto più peregrine e meravigliose sono la relazione e/o i termini utilizzati per esprimerli.

L'acutezza, quindi, parte da un dettato tecnicamente e retoricamente curato come da una materia grezza, da cui dà vita alla nuova arte, che si concretizza attraverso il *concepto* (cioè, un atto dell'intelletto espressione della possibile corrispondenza tra gli oggetti, come sottolineato nel *Discurso II* del trattato), ricercando rapporti di equilibrio e armonie che possono esistere o meno nella realtà ma che saranno artisticamente armoniosi perché formulati secondo modalità permesse e garantite dal linguaggio. In questo modo, qualunque contenuto diventa un potenziale oggetto letterario, perché tutto si articola secondo un accostamento sollecitato a livello di *inventio*, esternamente per via topica o internamente attraverso le possibilità relazionali offerte dal codice linguistico. In questo modo, Gracián fa della relazionalità una struttura formale profonda dell'espressione letteraria, che attraverso l'argomentazione favorisce e giustifica i confronti più impensati e l'unione di estremi persino contraddittori.

L'autore, conscio del fatto che il piacere della decodifica è un piacere intellettuale potenziato, insegue una moderna estetica della sorpresa e formula una nuova teoria della fruizione, che richiede la partecipazione attiva del ricettore: di fatto, l'enunciato è ostico alla comprensione e talvolta

II, pp. 354-59. Per ulteriori riferimenti bibliografici cfr. almeno B. GRACIÁN, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno*, traduzione di G. POGGI, consulenza scientifica e coordinamento di B. PERIÑÁN, Palermo, Aesthetica, 1986, pp. 485-93.

²¹ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., p. 329.

²² B. PERIÑÁN, *L'Agudeza* di Gracián e Baltasar Gracián, in *L'età d'oro della letteratura spagnola*.

contrario alla realtà e viene spiegato con un ragionamento la cui sottigliezza produce soddisfazione; perché ogni manifestazione letteraria artificiosa, emanazione dell'ingegno, è slegata dalla sfera dell'oggettività e aspira invece alla sfera della bellezza ed è sempre orientata verso lo straordinario attraverso l'*admiratio*. La ricercatezza, dunque, si identifica con il grado limite dell'ineffabile, potenziando al massimo la funzione poetica del linguaggio.

Per questo, l'*Agudeza* è stata definita la più intelligente razionalizzazione del processo stesso di scrittura che il Seicento abbia prodotto.²³ Curtius, dal canto suo, aveva già fatto notare che l'*Agudeza* coglie l'unitarietà delle origini della tradizione multiforme del manierismo, inquadrandola in una visione sistematica, configurandosi quindi come impresa intellettuale di alto livello, rilevando inoltre come l'intellettualismo del *Siglo de oro* – che permea anche i drammi di Calderón – mostri affinità con la sensibilità del XX sec., alludendo al *pun* – gioco di parole – di James Joyce, a Mallarmé, alla poesia ermetica²⁴ e, aggiungerei, alle Avanguardie novecentesche.

Non a caso, in Spagna l'Avanguardia conferirà nuovamente centralità poetica alla metafora – già a partire dai poeti ultraisti – e con i poeti del '27 «la poesia gongorina (verrà) riscoperta in un atteggiamento di folgorazione entusiastica»²⁵ e l'Avanguardia vi si ispirerà proprio per la sperimentazione attorno alla metafora, reinterpretata secondo la sensibilità caratteristica di quegli anni di radicale rinnovamento artistico.

L'Ultraismo e la Generazione del '27

L'Avanguardia letteraria spagnola, come è noto, si caratterizza per l'esistenza di due tappe: la prima che comprende orientativamente gli anni 1919-23 (ultraista e distruttiva), la seconda gli anni 1925-35, che ricerca e afferma in modo positivo una concezione estetica rinnovata.²⁶

Ramón Gómez de la Serna e Juan Ramón Jiménez ne sono i precursori; il primo, per l'interesse per la novità, la profusione di immagini e metafore (si pensi alla *greguería*,²⁷ definita dallo stesso Ramón *metáfora* + *humor*), l'in-

Il Seicento, a cura di M. G. PROFETI, Scandicci-Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 438-42 e pp. 555-65.

²³ B. PERIÑÁN, *L'Agudeza' di Gracián*, cit., p. 442.

²⁴ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., pp. 324-34.

²⁵ Così Lore Terracini; cfr. L. DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Solitudini*, Parma, Guanda, 1984, *Introduzione*, p. 7.

²⁶ Cfr. quanto affermato da César Vallejo: «La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana», in «Favorables-París-Poemas», 1, 1926, p. 14.

²⁷ Cfr. la definizione datane da G. TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la literatura española*

gegnosità dei giochi di parole e delle associazioni; il secondo, per l'accentuato soggettivismo, l'uso di immagini e procedimenti irrazionali (come la *imagen visionaria continua*) o ancora per la negazione degli aspetti extra-poetici. In entrambi, è individuabile un progressivo allontanamento dal referente, sostituito dalla predilezione per l'immagine libera, per la metafora dissimile, i cui antecedenti immediati sono appunto Mallarmé, ma anche il cubismo e Apollinaire. Sarà, però, il cileno Vicente Huidobro il catalizzatore dell'Avanguardia storica in Spagna, per il quale queste immagini indipendenti creano per associazione metaforica una nuova realtà verbale.²⁸ Così, l'Ultraismo precorre per certi aspetti i poeti del '27, configurandosi come momento di transizione tra il Modernismo e la *Generación*.

Nell'inedito microcosmo lirico dell'Avanguardia, dunque, gli enunciati poetici trovano la loro coerenza non in relazione al mondo esterno, al referente, ma per una sorta di auto-referenzialità, creando un sistema con un proprio equilibrio interno. E se «quella di Góngora è un'oscurità non ermetica» ma «tale da rischiararsi per il lettore provvisto di opportuni cifrari [...] di mediatori [...] operanti [...] sul piano [...] oggettivo della spiegazione linguistica e culturale»,²⁹ ora l'effetto prodotto genera un nuovo tipo di mimesi poetica, basata su associazioni discontinue.³⁰ Perché, come affermava García Lorca, Góngora non crea le sue immagini sulla stessa Natura, ma porta nella camera oscura del suo cervello l'oggetto... che ne esce trasformato,³¹ mentre la nuova concezione e prassi poetiche creano immagini metaforiche combinando aspetti in apparenza eterogenei, che fanno dell'oggetto poetico – per una serie di libere associazioni – il nucleo di uno stile individuale, arrivando a riformulare la stessa base materiale del reale. I poeti d'Avanguardia riconoscono che il potere principale della metafora è la capacità di sorprendere, di estraniare il fruitore dagli oggetti, dei quali vengono mostrati gli aspetti inconsueti;³² stavolta però il meccanismo che

contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 303-4: «La greguería es el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto».

²⁸ G. MORELLI, *Huidobro e l'immagine 'creativa' nell'avanguardia spagnola*, in *Trent'anni di avanguardia spagnola*, a cura di G. MORELLI, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 91-120.

²⁹ Così ancora Lore Terracini, cfr. L. DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Solitudini*, cit., pp. 7, 10.

³⁰ G. DE TORRE, *Imagen y metáfora en la poesía de Vanguardia*, in Id., *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 97-126, poi in *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 644-69; ma cfr. anche la classificazione delle immagini formulata da G. DIEGO, *Posibilidades creacionistas*, in «Cervantes», Ottobre 1919, che distingue tra *imagen*, *imagen doble*, *imagen triple*, *cuádruple*, *imagen múltiple*, riprodotta in G. VIDELA, *El Ultraismo*, Madrid, Gredos, 1963, poi Madrid, Gredos, 1971, pp. 108-9.

³¹ F. GARCÍA LORCA, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, vol. I, pp. 62-85, trad e cit. in L. DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Solitudini*, cit., p. 9.

³² A. JULIÁN PÉREZ, *Cómo leer a las vanguardias*, in *Actas del X Congreso de la AIH*, Barcelona,

ne innesca la crezione non è più il ragionamento che porta all'*agudeza*, ma la tecnica della libera associazione, per cui la parola recupera il suo valore originario e il legame con la dimensione onirica, posto che la concatenazione di immagini avviene per contaminazione allusiva ed espansione arbitraria del significato. Il testo si configura quindi come una complessa rete di metafore, sottese da un invisibile filo associativo. La decodificazione si realizza ora percorrendo a ritroso il meccanismo del concatenamento delle immagini, allusive perché riflesso di una realtà adombrata metaforicamente e/o inedite perché frutto della creazione poetica e per questo originali, inesistenti nella realtà.

Insomma, una lunga serie di topici 'culturali', cui Curtius aveva accennato e che gli studi successivi hanno precisato, sembra riemergere periodicamente nell'espressione letteraria, ma forse artistica in senso lato, di ambito ispanico: tratti più o meno nitidi o piuttosto sgranati che identificano comunque una concomitanza affiorante nel corso dei secoli nelle opere e negli autori all'apparenza più diversi. Nella Penisola, allora, uno degli elementi di continuità, sia tematica sia stilistica, è forse ravvisabile nella compresenza di componente orientale e occidentale, catalizzatore di una specifica sensibilità, il cui riflesso evidenzia uno dei caratteri più suggestivi della dimensione ispanica. A partire dalla lirica arabo-andalusa, dal multiculturalismo del *Arcipreste de Hita*, passando per il cordobese Góngora reso canone poetico da Gracián e poi per l'andaluso Juan Ramón Jiménez – precursore dell'Avanguardia –, per giungere infine a quella Siviglia culla dell'Ultraismo e al gruppo dei poeti andalusi della Generazione del '27, in un insieme che sembra conservare un'impronta inconfondibile e in cui *tout se tient*.

PPU, 1992, vol. III, pp. 175-81, a p. 178, riferito a Lorca, Vellejo e Neruda. Per meglio definire i confini tra le diverse tipologie associative e di creazione dell'immagine, che caratterizzano l'Avanguardia, vale la pena citare Guillermo de Torre: «La originalidad, más que una irradiación exterior proyectada hacia el horizonte estético, es, a mi ver, una secreción interna, producto del automatismo supraconsciente al advenir en los momentos lúcidos del intelecto vigilante»; nulla a che vedere dunque con la scrittura automatica di Dada o la registrazione di automatismi psichici caldeggiata dal Surrealismo, arginate dall'«intelecto vigilante» e dai «momentos lúcidos», cfr. G. DE TORRE, *Ultra-Manifiestos*, in «Cosmópolis», 29, 1921, riprodotto in *Documents of the Spanish Vanguard*, a cura di P. ILIE, Chapel Hill, University of North Carolina, 1968, p. 131.

